

Christoph Luitpold Frommel

MICHELANGELO E IL SISTEMA ARCHITETTONICO DELLA VOLTA DELLA CAPPELLA SISTINA

Quando nella primavera del 1506 Giulio II ebbe il primo colloquio con Michelangelo circa gli affreschi della Cappella Sistina, si parlò di "figure", "alte e in iscorcio" (1). Il primo contratto del maggio 1508 prevedeva ancora "dodici Apostoli nelle lunecte, e 'l resto un certo partimento ripieno d'adornamenti, come s'usa" (2) – un programma che avrebbe ricordato quello della vecchia S. Pietro. Nella basilica vaticana gli Apostoli si trovano tra le finestre della parete sud, in corrispondenza dei Profeti del lato nord, sopra le Storie del Vecchio e Nuovo Testamento e i busti dei Papi nel fregio della trabeazione (3) (fig. 1). "Poiche io ebi fatto certi disegni", troviamo nell'altra bozza della lettera del 1523, "mi parve che riuscissi chosa povera, onde lui mi rifece un'altra allogagione insino alle storie di socto, e che io fecessi nella volta quello che io volevo, che montava circha altrettanto..."(4).

A ragione è stato ipotizzato – ultimamente da Kathleen Brandt (5) – che i disegni di Londra e Detroit (figg. 2, 3) siano l'esito delle riflessioni condotte nella primavera del 1508 (6); su queste stesse riflessioni si incentra la mia analisi della progettazione del sistema architettonico che, partendo da uno schema più tradizionale, in brevissimo tempo, probabilmente addirittura nel giro di pochi giorni, arrivò alle soluzioni insolite e rivoluzionarie della volta attuale.

Lo schema decorativo sul *recto* del foglio londinese è così completo che lo abbiamo trasferito senza difficoltà sulla volta della Cappella Sistina (7) (fig. 4). Ideandolo, Michelangelo per un verso tenne in conto la decorazione quattrocentesca della Cappella; e, per l'altro, i più famosi prototipi decorativi – quindi soprattutto la Volta Dorata della Domus Aurea (8). Questi sistemi antichi avevano ispirato a Pinturicchio il rinnovamento delle grottesche e portato Mantegna a rivaleggiare con Melozzo negli effetti illusionistici, tanto a Roma che altrove. Proprio Melozzo e Pinturicchio avevano lavorato per il Cardinale Giuliano Della Rovere ai SS. Apostoli e nel palazzo adiacente nonché, per i suoi parenti, a S. Maria del Popolo, a Loreto e a Forlì (9) (figg. 6, 7).

Come Pinturicchio nella Libreria Piccolomini, Michelangelo si servì di una finta cornice per separare lo specchio della volta dalle vele e dai pennacchi (fig. 8). Per le irregolarità della Cappella Sistina, la cornice toccava soltanto i quattro pennacchi diagonali, lasciando un piccolo spazio tra il vertice delle altre vele. Poiché la cornice risultava molto meno spessa e più bassa di quella definitiva, nello specchio della volta erano collocabili cinque quadrati, corrispondenti esattamente alla struttura architettonica della Cappella. Michelangelo potrebbe averli adottati perché quadrata era anche la sagoma della Volta Dorata. Ora, per ricordare meglio gli Apostoli alla volta, eliminò le nicchie prospettiche della Volta Dorata e inserì i troni che scendono fino ai pennacchi. Sostituì anche il quadrato centrale con un rombo di raccordo fra i troni, soprattutto nei punti nevralgici del sistema, cioè nei lati brevi della volta. È probabile che Michelangelo fosse influenzato anche dalla struttura del pavimento di tipo cosmatesco, nella quale il rombo e i cerchi a fasce concentriche dominano la zona liturgica (fig. 9). Anche il rombo del resto era legittimato dalle decorazioni antiche (10) (fig. 10), di cui egli sembra aver individuato la posizione nel sistema, servendosi del famoso schematismo quadrato in uso dall'antico in poi (11).

Le nicchie dei troni, destinate ad ospitare gli Apostoli o i Profeti seduti, sono affiancate da pilastri che aggettano nella cornice e terminano in erme di angeli. Le erme supportano una seconda trabeazione, i cui raccordi laterali poggiano su volute diagonali a C – un sistema che ricorda le parti più antiche della tomba di Giulio II del 1505-1506 circa; può darsi che il sistema londinese mostrasse un'analoga ricchezza ornamentale (12).

Nel collegare i troni al cornicione, Michelangelo si mosse dalla zona quattrocentesca delle finestre: nelle nicchie a conchiglia, ivi collocate, sono racchiusi i Papi, successori diretti

1 C. De Tolnay, *Michelangelo*, vol. 2: *The Sistine Ceiling*, Princeton 1945, pp. 3 e ss., 217; *Il Carteggio di Michelangelo*, ed. P. Barocchi e R. Ristori, vol. 1, Firenze 1965, p. 16. Ringrazio Anna d'Amelio per la traduzione di questo testo.

2 *Op. cit.*, vol. 3 (1973), p. 8.

3 W. Tronzo, *The prestige of St. Peter's: Observation on the function of monumental narrative cycles in Italy*, in "Studies in the History of Art", 16 (1985), pp. 93 e ss.

4 *Carteggio*, vol. 2, p. 11.

5 K. Weil-Garris Brandt, *Twenty-five questions about Michelangelo's Sistine Ceiling*, in "Apollo", CXXVI, dicembre 1987, pp. 392-400; Idem, "The early projects for Michelangelo's Sistine Ceiling: the Practical and Artistic Consequences", in *Acts of the Symposium 'Michelangelo Drawings'*, Washington 1988, in corso di stampa.

6 C. De Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, vol. 1, Novara 1975, p. 97 ss., n. 119 ss.

7 Sono debitore a Johanna Kraus della laboriosa chiarificazione dei problemi tecnici, ma soprattutto dei suoi disegni chiari e plausibili. Cfr. i rari tentativi precedenti di ricostruzione da E. Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle*, vol. 2, Monaco 1905, p. 154 e ss.; S. Sandström, *Levels of unreality. Studies in the structures and construction in Italian mural painting during the Renaissance*, Uppsala 1964, pp. 173 e segg.; K. Weil-Garris Brandt, *op. cit.*

8 N. Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londra 1969, pp. 57 ss.

9 A. Schmarsow, *Melozzo da Forlì*, Berlino e Stoccarda 1886, pp. 163 e ss.; E. Carli, *Il Pinturicchio*, Milano 1960, p. 31 e ss., tav. 54 e ss.

10 K. Ronczewski, *Gewölbenschmuck in Römischen Altertum*, Berlino 1903, tav. XXVIII; ringrazio Bernhard Andreae per questo accenno.

11 K. Hecht, *Maß und Zahl in der gotischen Baukunst*, Hildesheim/New York 1979, p. 189 e ss.

12 V. sotto n. 17.

degli Apostoli, e gli archi delle finestre si intersecano analogamente con una cornice di marmo (fig. 11). Ma anche se la sua natura d'architetto lo portava a tenere in considerazione la struttura precedente, proprio la parte superiore dei troni, relativamente piatta e decorativa, mal si collegava con il sistema della cappella quattrocentesca; inoltre le dimensioni ristrette dei troni e dei campi nello specchio della volta non avrebbero certo agevolato le sue capacità specifiche, cioè la variazione e il movimento della figura umana nello spazio.

Che a quel tempo la morfologia dei troni e delle relative figure sedute si trovasse ancora al centro delle considerazioni michelangiolesche è testimoniato dagli altri bozzetti del progetto londinese che potrebbero, infatti, trovarsi in stretta relazione con il progetto originario. Così sul *verso*, anche se quasi illeggibile e di soli 10 cm, si delinea la figura di un Apostolo o di un Profeta seduto che, con la testa rivolta verso il profilo sinistro, sembra reggere un libro nella mano destra e poggiare la sinistra sul ginocchio (fig. 12). Nella parte destra del *verso*, lo studio del panneggio, di proporzioni maggiori, raffigura una gamba destra avanzata ed una sinistra leggermente retroflessa che corrispondono assai meglio al bozzetto della parte sinistra che non ai Profeti e alle Sibille.

Ne ricaviamo quindi l'impressione che Michelangelo, nel maggio del 1508, non si fosse affatto accontentato di eseguire alcuni rapidi bozzetti dello schema decorativo, ma avesse piuttosto, sulla base di questo progetto, controllato fin nel dettaglio le possibilità espressive delle figure sedute. Così facendo, si sarà probabilmente reso conto che il sistema gli avrebbe lasciato ben poca libertà nell'articolazione delle figure, soprattutto di quelle sedute, che, nel progetto, sono molto più imprigionate di quelle realizzate in seguito.

Proprio questa consapevolezza avrà sicuramente influito sulla revisione del primo progetto, così come la troviamo sul foglio di Detroit (13) (fig. 3). Dato che non soltanto il braccio in carbone, ma anche le altre caratteristiche sono pressoché equipollenti, se ne potrebbe dedurre che i due fogli – di Detroit e di Londra – fossero contemporanei (fig. 2). Nell'ultimo, tutt'e due gli studi delle braccia trovano posto in quelle parti del foglio che il bozzetto del programma decorativo aveva lasciato libere. Sul foglio di Detroit, invece, lo schema sembra esser stato sovrapposto al braccio in un secondo tempo. Michelangelo potrebbe aver aggiunto il torso ancora più tardi.

Anche il *verso* reca uno studio del panneggio e lo schizzo di un giovane seduto di circa 10 cm. Quest'ultimo si distingue dal suo compagno londinese per la gestualità più pronunciata e per la presenza coadiuvante di un Putto con libro, impensabile nelle nicchie più strette del trono di Londra (fig. 17). Tanto lo studio del panneggio quanto quello anatomico sui fogli di Detroit e Londra potrebbero riferirsi alla figura seduta (figg. 18-20).

Sul *verso* troviamo inoltre due varianti per le nicchie dei troni (fig. 21). Michelangelo ne spinse l'imposta verso l'alto e assottigliò leggermente i pilastri per guadagnare in altezza e in larghezza, ottenendo così uno spazio maggiore rispetto a quello previsto nel frettoloso bozzetto del *recto*.

Una figura leggermente più piccola di quella londinese, ma con le braccia aperte e con Putto, poteva trovare posto nelle nicchie allargate (fig. 22). Il nuovo schema decorativo avrebbe anche permesso, anzi richiesto, che i troni delle due pareti brevi, dalle campate più larghe, occupassero uno spazio maggiore; questa espansione sarebbe stata inattuabile con lo schema rigido del primo progetto.

Le modifiche al sistema di Detroit vanno assai oltre l'ampliamento dei troni, anche se la finta cornice, che delimita lo specchio della volta, è ancora più o meno la stessa. Ma da questo momento, Michelangelo si liberò dallo schematismo quadrato della Volta Dorata e dei riferimenti al pavimento, inventando una struttura architettonicamente più coerente: le fasce, che collegano tra loro i troni simmetrici delle pareti lunghe, creano l'illusione di una volta a botte con archi trasversali. La zona sopra le vele si dilata in ottagonali che, essendo nettamente più grandi dei rombi del disegno londinese, si adatterebbero meglio all'impostazione iconografica di eventuali Storie. Anche la superficie dei campi rettangolari trasversali sopra i troni è ingrandita rispetto agli stessi campi del progetto originario; si ridimensionano invece i tondi, ma allo stesso tempo si riduce anche l'equilibrio generale.

La vasta zona vuota ai due lati brevi della volta testimonia che l'elaborazione del bozzetto di Detroit venne meno meditata dello schema londinese e che va quindi considerata soltanto

13 C. De Tolnay, *op. cit.*, I, p. 99, nr. 120.

come una fase intermedia del progetto finale. Secondo quanto già dimostrato da Kathleen Brandt, non esiste una soluzione soddisfacente, sia che si aggiunga un mezzo ottagono, che un ulteriore ovale o una striscia di cielo aperto. Quest'ultima rimarrebbe ancora considerevolmente più larga della versione finale. E irrisolto rimane anche il rapporto tra i pilastri dei troni e la cornice dei campi adiacenti.

I quattro attributi principali, che differenziano il disegno di Detroit da quello di Londra, si consolidarono definitivamente in fase di realizzazione (fig. 23): le figure sedute conquistano uno spazio maggiore; nello specchio della volta si alternano adesso cinque campi rettangolari più piccoli e quattro più grandi; la distinzione tettonica tra le porzioni portanti e quelle di scarico è applicata con maggior rigore, ed il rapporto formale con la cappella quattrocentesca e con la Volta Dorata continua ad allentarsi. Tutt'e quattro gli elementi caratteristici risultano strettamente collegati tra di loro. Spingendo la cornice verso l'alto e rinunciando alle nicchie con la conchiglia, Michelangelo guadagnò spazio per le figure sedute che avrebbe nuovamente ingrandito durante l'esecuzione con l'abbassamento graduale delle ultime predelle. Corresse inoltre le distanze irregolari tra le vele e lo specchio mediante l'inserimento delle teste di ariete. Allargando lo spazio tra i pilastri dei troni, si trovò a dilatare le fasce portanti nello specchio della volta. I tondi si restrinsero in medaglioni bronzei, i rettangoli piccoli divennero più larghi e più lunghi; quelli grandi occuparono tutta la superficie tra le cornici, cosicché il complesso degli elementi andò a comporre una sorta di "travata ritmica". Ancora più palese è il progressivo e coerente sviluppo della struttura architettonica (fig. 24). I troni e relativi pilastri poggiano su uno zoccolo, anch'esso di marmo finto, che viene parzialmente coperto dalle vele, le cui spesse cornici si aprono a finestra. Sotto i troni e dietro i Putti, questo zoccolo rientra nell'ombra, con un proprio profilo ben distinto dalle vele, fino ad una specie di base che è soltanto parzialmente dipinta e che corre sopra la cornice quattrocentesca (fig. 25). La sala ipetrale di Michelangelo si regge quindi su un impianto assai solido e senza mai contraddire il sistema tettonico precedente. Nello zoccolo sono inserite le mensole che hanno il compito di sorreggere le predelle con le imponenti figure dei Profeti e delle Sibille, uno dei numerosi elementi che servirono a Michelangelo per enfatizzare il gioco volumetrico.

La cornice dei piedistalli si appoggia così alle balaustre dorate; l'aggetto della trabeazione tripartita grava sui Putti di marmo finto e sorregge i blocchi, sui quali siedono i maestosi Ignudi – un gioco alterno di elementi portanti e gravanti e di corpi vivi e pietrificati che nessun altro architetto avrebbe saputo porre meglio in risalto. D'altra parte, Michelangelo rinunciò ai postulati di un illusionismo coerente, e si servì degli archi trasversali piatti profilati come delle archivoltte che corrono su un piano parallelo agli Ignudi e che non contribuiscono certo ad accentuare l'ottica di una vera volta a botte. Ciò nonostante, il profilo delle fasce è nuovamente condizionato dalle regole tettoniche: la piatta fascia intermedia continua gli zoccoli degli Ignudi e la listatura profilata estende la cornice aggettante dei pilastri dei troni stessi. Perfino le cornici che inquadrano le scene minori sono rinforzate nei punti dove pendono i medaglioni di bronzo.

Come le lunette, così anche gli specchi delle sedie degli Ignudi ed i pennacchi tra i troni sono rivestiti di marmo viola. Questi ultimi sono provvisti di bordi e rientrano fino a creare un'ombra spaziosa tra i giovani in finto bronzo che giocano tra gli estradossi delle vele, i troni e le teste degli arieti. In questo modo la volta, che si apre nei due lati brevi perfino nel cielo azzurro, suggerisce uno scheletro rigorosamente gerarchico e tettonico pur senza obbedire ad una coerente logica illusionistica. Gli elementi portanti in marmo bianco risaltano tanto sui campi rivestiti in marmo viola, quanto sulle "finestre" incorniciate; anche questi già previsti nel sistema decorativo di Sisto IV.

Lungo questo percorso acquista credibilità la recente tesi, secondo la quale Bramante avrebbe in qualche maniera contribuito al sistema decorativo del progetto finale. Nonostante alcuni innegabili parallelismi, il riferimento agli affreschi milanesi di Bramante, proposto da Robertson, non risulta convincente, trattandosi di affreschi su parete e non su volta, sprovvisti di un consono scheletro architettonico (14) (fig. 26). È improbabile che Michelangelo avesse avuto occasione di vederlo o che Bramante, che già da tempo aveva rinunciato a dettagli così arcaicizzanti, glielo mostrasse. L'influsso di Bramante è molto più leggibile nella

14 C. Robertson, *Bramante, Michelangelo and the Sistine Ceiling*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 49 (1986), pp. 91 ss.

plasticità e nell'effetto a grande distanza del rilievo e dei profili, e senza dubbio si tratta già di quell'influsso del Bramante romano penetrato dallo spirito degli antichi. Esso è evidente soprattutto nel confronto con i primi progetti di Michelangelo per la tomba di Giulio II. Sul progetto parigino della primavera del 1508 il rilievo e i profili hanno un effetto ancora poco articolato; la sporgenza di questi ultimi non supera quella raggiunta solitamente nel tardo Quattrocento (15) (fig. 27). Già sul progetto newyorkese forse solo di poco successivo Michelangelo concentrò tutto il suo sapere per aumentare il rilievo della parete e la tridimensionalità: tirando ulteriormente in avanti lo zoccolo e i piedistalli o introducendo statue, nicchie, semicolonne e mensole o facendo sporgere le paraste del piano superiore come "colonne quadre" (16) (fig. 28). Anche qui tuttavia figura e architettura non entrano ancora in un'interdipendenza tridimensionale comparabile alla volta e le cornici sono sviluppate in maniera ancora meno pregnante. In fondo la tendenza di questo sviluppo fu quindi più o meno la stessa che si sarebbe verificata poi di nuovo nei progetti per la volta. Il progetto per la tomba di Giulio II della primavera del 1513 – tramandato grazie a Rocchetti e il cui pianterreno probabilmente rispecchia il progetto a tomba libera dell'aprile del 1505 – è infine quello di gran lunga più vicino al sistema della Sistina (17) (fig. 29): le nicchie del piano dello zoccolo – analogamente ai profeti e alle sibille della Sistina – vengono fiancheggiate da pilastri sporgenti, i cui fusti sostituiscono qui dei putti e là delle erme femminili e degli schiavi antistanti. In entrambi i casi questi "Atlanti" poggiano su piedistalli a forma di blocco e sorreggono una trabeazione sporgente, il cui architrave è fortemente ridotto. E sempre in entrambi i casi questi pilastri proseguono nel piano superiore: qui in Ignudi accoccolati su sgabelli di pietra e là in putti incatenati a pilastri, che conferiscono alle figure sedute un sostegno tettonico. Nel progetto del 1513 gli stessi angeli sui lati sono integrati – grazie a rientranze laterali – ancora più strettamente nell'architettura di quanto non lo fossero intorno al 1505.

Questa predilezione per un rilievo di parete sempre più plastico, questo gioco sempre più audace con corpi umani e stereometrici, con oggetti, sporgenze e complessi rapporti orizzontali e verticali, Michelangelo li poté apprendere solo da Bramante e più o meno dal Bramante della costruzione esterna di S. Pietro, il cui coro veniva eretto proprio in quegli anni, o del "Ninfeo" di Genazzano progettato egualmente verso il 1508-1509 (18), dove la plasticità dei pilastri e la riduzione dell'architrave sono direttamente confrontabili alla Sistina (fig. 30). Sebbene fosse addirittura già stimolato dal sistema di Michelangelo e fosse ugualmente sotto l'influsso di Bramante, Peruzzi mirò a scopi completamente diversi nella volta della Loggia di Galatea della Farnesina (ca. 1509 e segg.) (19) (fig. 31). Egli si preoccupò soprattutto della perfetta concordanza del sistema tettonico e della logica del *trompe l'œil*, ecco perché calò le sue figure in una coerente struttura di base, senza romperne gli ideali limiti esterni.

Curiosamente, la rappresentazione sempre più plastica e l'elaborazione sempre più tettonica, cioè più obbediente alle leggi fisiche dello schema della volta, procedettero di pari passo con la progressiva complicazione dello schema iconografico che, iniziato con i dodici Apostoli, si sviluppò in uno dei programmi religiosi tra i più difficili dell'intero Rinascimento (20). Come ha suggerito anche Kathleen Brandt, in questo processo di mutamento creativo Michelangelo svolse un ruolo determinante sin dall'inizio, mantenendosi pur sempre in stretto contatto con il papa ed i suoi consulenti teologici ed umanistici.

Di progetto in progetto, cambiano il numero e la dimensione dei campi. Ancora nel bozzetto a sanguigna, custodito a Londra, il sistema della volta non corrisponde integralmente a quello definitivo (21) (fig. 32): nel centro si intravede un tondo – al posto della nascita di Eva – che forse avrebbe dovuto ospitare lo stemma papale. Fu Michelangelo a caldeggiare l'integrazione delle vele e delle lunette nel suo progetto, arricchendone la versione finale con putti di carne e di pietra, con vittorie maschili e medaglioni bronzei. Egli dovette proporre anche la trasformazione delle erme di angeli di finta pietra in possenti Ignudi in carne ed ossa. Ancora più dell'aspetto trionfale dell'architettura, le figure degli Ignudi con pesanti festoni di rovere conferiscono alla volta della cappella del papa un aspetto terrestre e festante qual era e rimase inaudito in tutta l'iconografia cristiana. Solo Vasari, per quanto mi risulta, descrisse in modo plausibile questa immagine apparentemente estranea al pensiero

15 P. Johannides, *La chronologie du tombeau de Jules II à propos d'un dessin de Michel-Ange découvert*, in "Revue du Louvre", 2 (1991), pp. 32-42; D. Cordellier, "Fragments de jeunesse: deux feuilles inédites de Michel-Ange au Louvre", in *op. cit.*, pp. 43-55.

16 C. De Tolnay, *Corpus*, vol. IV, p. 27, n. 1; M. Hirst, *Michel-Ange dessinateur*, Parigi-Milano 1989, pp. 25-28.

17 C. De Tolnay, *Corpus*, I, pp. 63 e ss.; M. Hirst, *Michel-Ange*, p. 52 e ss.

18 C.L. Frommel, *Bramante's "Ninfeo" in Genazzano*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 12 (1969), pp. 137-160; C. Denker-Nesselrath, *Die Säulenordnungen bei Bramante*, Worms 1990, pp. 37-42, 45-48; C.L. Frommel, in *L'Architettura del Rinascimento*, catalogo della mostra, Venezia 1994 (in corso di stampa).

19 C.L. Frommel, "Peruzziana: Ab- und Zuschreibungsprobleme in Baldassarre Peruzzis figurelem Œuvre", in *Studien zur Künstlerzeichnung, Klaus Schwager zum 65. Geburtstag*, Stoccarda 1990, pp. 62 e ss.

20 V. ultimamente John O' Malley in *La Cappella Sistina*, Novara 1986, pp. 92 ss.

21 C. De Tolnay, *Corpus*, I, p. 115, nr. 154.

metafisico: "... sostenendo (gli Ignudi) alcuni festoni di foglie di quercia e di ghiande, messe per l'arme e per l'impresa di Papa Giulio, denotando ch'a quel tempo et al governo suo era l'età dell'oro, per non essere allora la Italia ne travagli e nelle miserie che ella è stata poi..." (22).

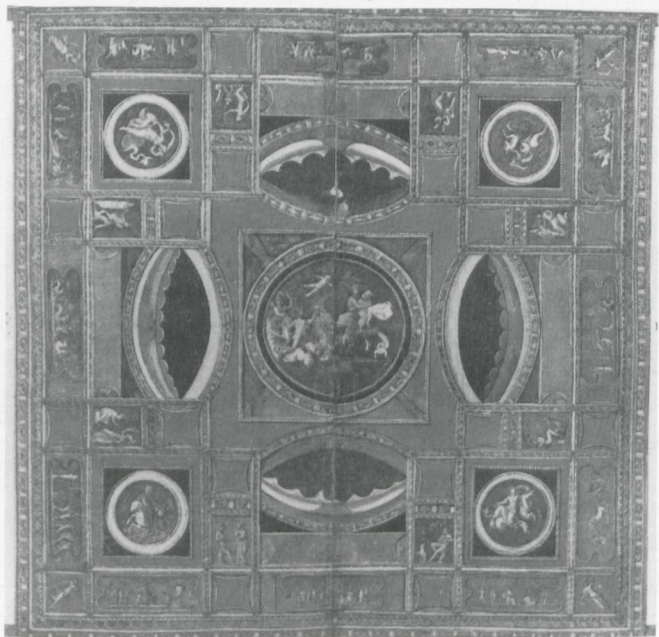
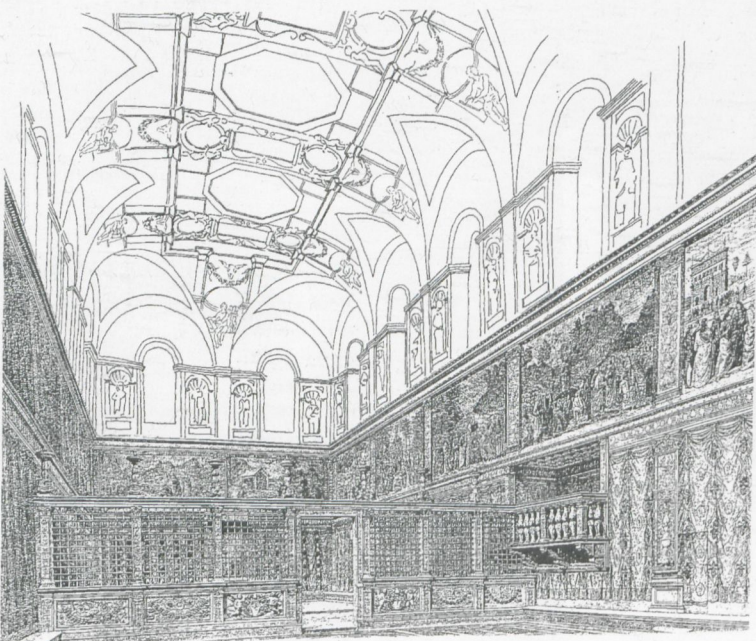
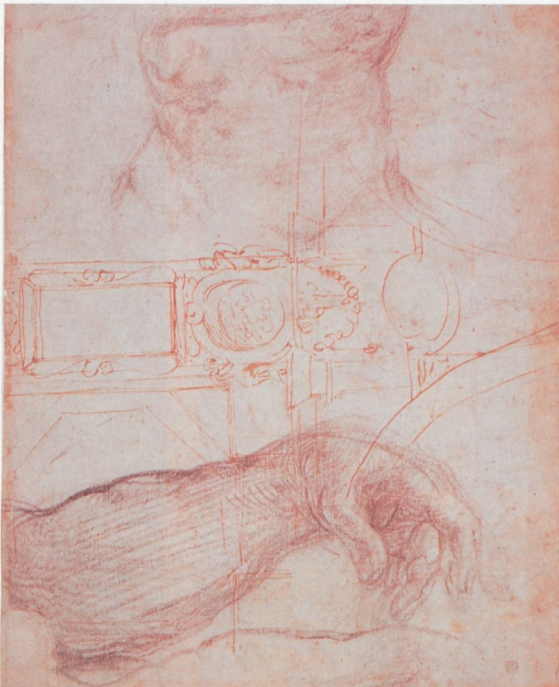
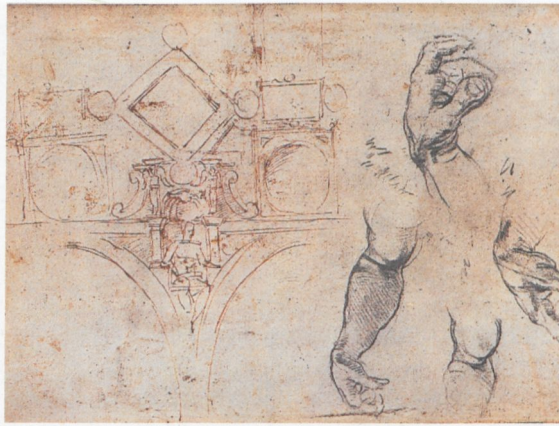
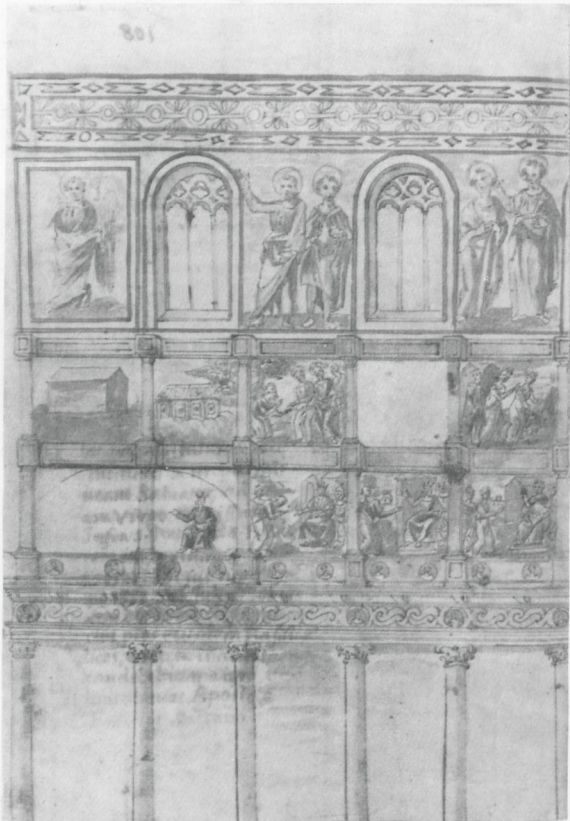
La rappresentazione del trionfo di Giulio II nelle vesti di principe esemplare che, come Augusto, apriva la strada ad una nuova età aurea, si affaccia anche nel rilievo del progetto newyorkese per la tomba di Giulio (fig. 31), nella Stanza della Segnatura di Raffaello come anche nei testi coevi, ad esempio l'"Opusculum" di Albertini del 1510 (23); e si era già palesata, anche se in tono più discreto, negli affreschi per Sisto, suo zio. Diversamente da Raffaello, Tiziano, Greco o F. Zuccari, Michelangelo non conobbe, almeno in questa prima fase, la bellezza incorporea, essenzialmente spirituale. Per lui, il divino si rifletteva nella bellezza sensuale del corpo umano. E, analogamente, l'età aurea, come l'aveva profetizzata la Sibilla Tiburtina, dovette avergli suggerito una fioritura di bellezza e di fulgore terreni, un ritorno al giardino dell'Eden prima del peccato originale. Accanto ad altri strati significativi di carattere teologico, l'affermazione di Vasari potrebbe quindi essere corretta, affermando che gli affreschi della Cappella Sistina esprimono anche la visione michelangiolesca di una nuova età aurea.

22 G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, ed. P. Barocchi, I, Milano e Napoli 1962, p. 42 ss.

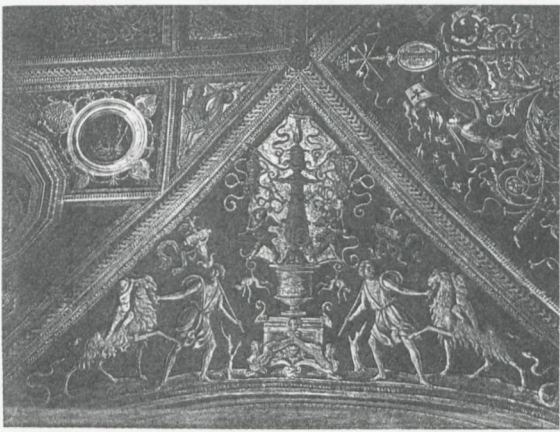
23 Nel suo *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae* (Roma 1510, fol. T1 ss.) Francesco Albertini dedica un intero capitolo ai trionfi da Giulio Cesare e Giuliano l'Apostata fino a Giuliano Della Rovere e cioè Giulio II che tutti i precedenti avrebbe superato: "praedictos triumphantes omnes tua Sanctitas superavit".

Christoph L. Frommel

MICHELANGELO
E IL SISTEMA
ARCHITETTONICO
DELLA VOLTA
DELLA CAPPELLA SISTINA



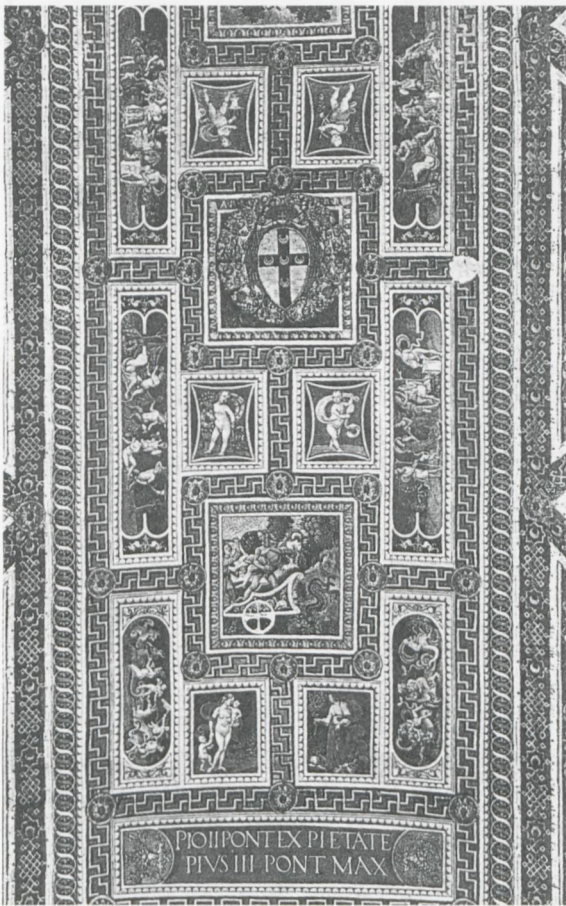
1. Domenico Tasselli (copia da), Parete sud della navata del vecchio S. Pietro (da Grimaldi).
2. Michelangelo, Schizzi per la volta, Tolnay Corpus 119 recto.
3. Michelangelo, Schizzi per la volta, Tolnay Corpus 120 recto.
4. Ricostruzione ipotetica del progetto londinese per la volta (disegno Johanna Kraus).
5. Francesco da Olanda, Copia della "Volta Dorata" della Domus Aurea (da E. Tormo, *Os desenbos das antigualhas que vio Francisco d'Ollanda*, Madrid 1940, tav. 48).



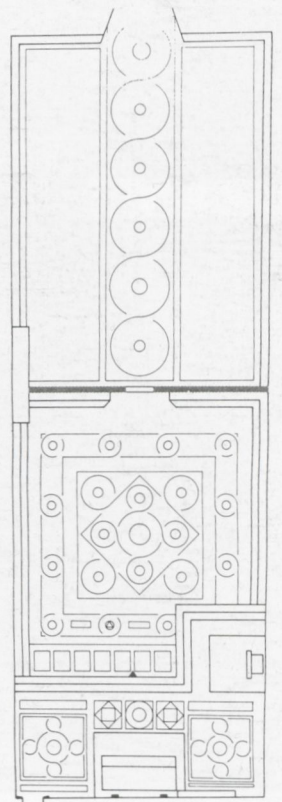
6



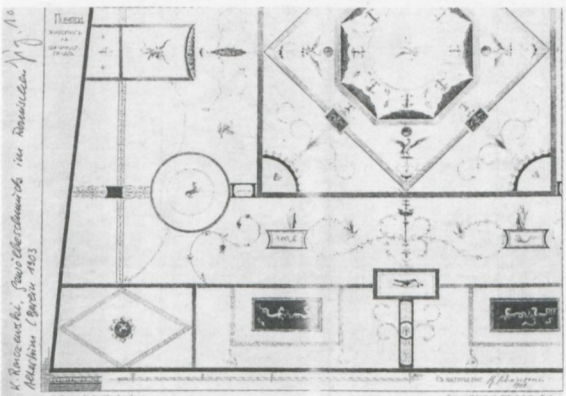
7



8



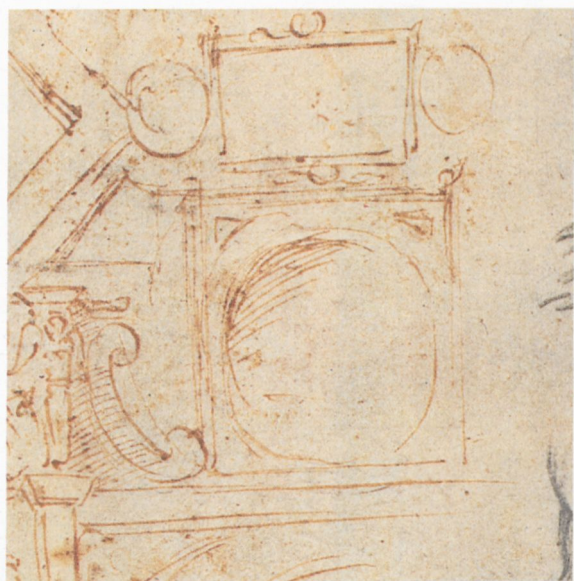
9



10

11

- 6. Pinturicchio, Decorazione della volta del Cardinal Giuliano della Rovere, dettaglio (Roma, Palazzo Colonna).
- 7. Melozzo da Forlì, Frammento di apostolo dall'abside di SS. Apostoli, Roma, Musei Vaticani.
- 8. Pinturicchio, Volta della Libreria Piccolomini, Siena, Duomo.
- 9. Cappella Sistina, Pavimento.
- 10. Pompei, Decorazione della volta di una casa nella via dei Stabii (da Ronczewski).
- 11. P. Letarouilly, Alzato di una campata della Cappella Sistina con distinzione dei marmi bianco e viola (da P. Letarouilly, *Le Vatican*, tav. 19, 20).



12



13



14



15



16



17

12. Michelangelo, Schizzo per la volta con figura seduta, Tolnay Corpus 119 *recto* (dettaglio).
13. Michelangelo, Schizzi per la volta, Tolnay Corpus 119 *verso*.
14. Michelangelo, dettaglio con figura seduta, Tolnay Corpus 119 *verso*.
15. Michelangelo, dettaglio con panneggio, Tolnay Corpus 119 *verso*.
16. Michelangelo, dettaglio con braccia, Tolnay Corpus 119 *verso*.
17. Michelangelo, Schizzi per la volta, Tolnay Corpus 120 *verso*.



18



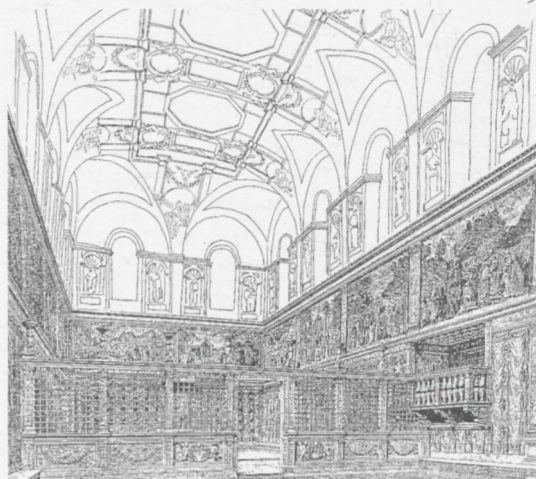
19



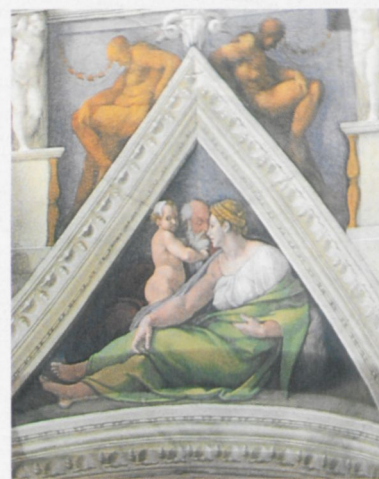
20



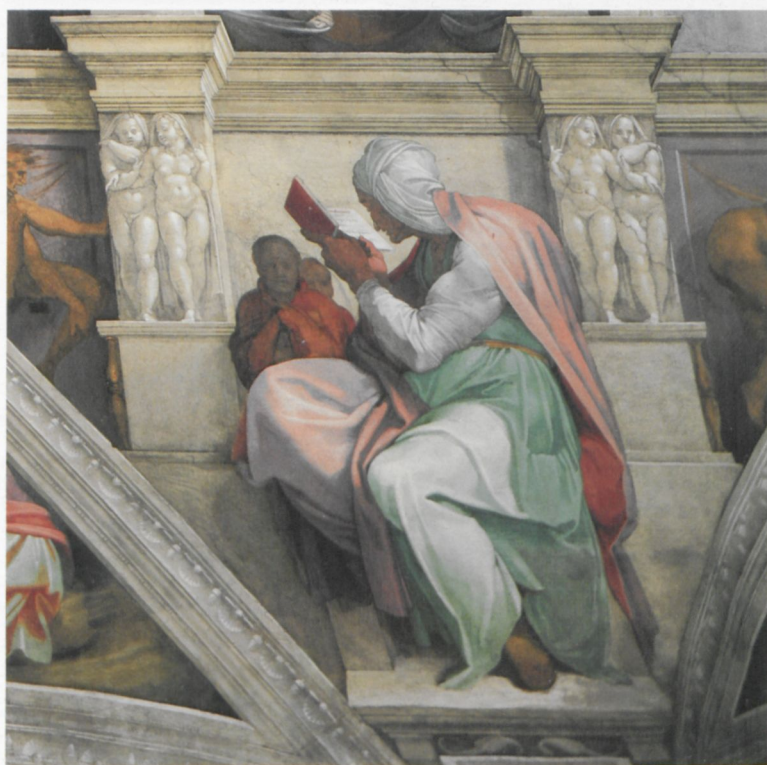
21



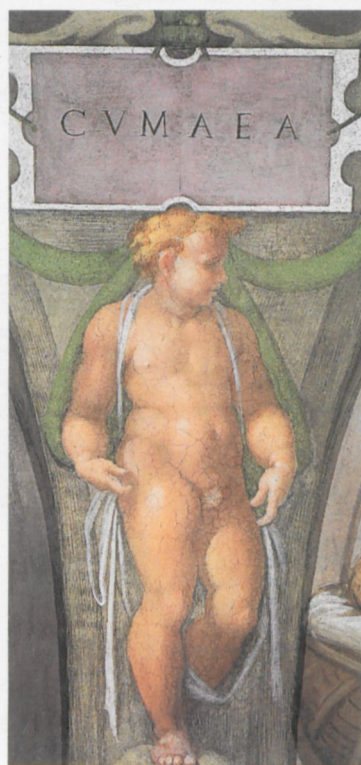
22



23



24



25

18. Michelangelo, Schizzi per la volta, dettaglio con figura seduta, Tolnay Corpus 120 verso.

19. Michelangelo, Schizzi per la volta, dettaglio con panneggio, Tolnay Corpus 120 verso.

20. Michelangelo, Schizzi per la volta, dettaglio con braccia, Tolnay Corpus 120 verso.

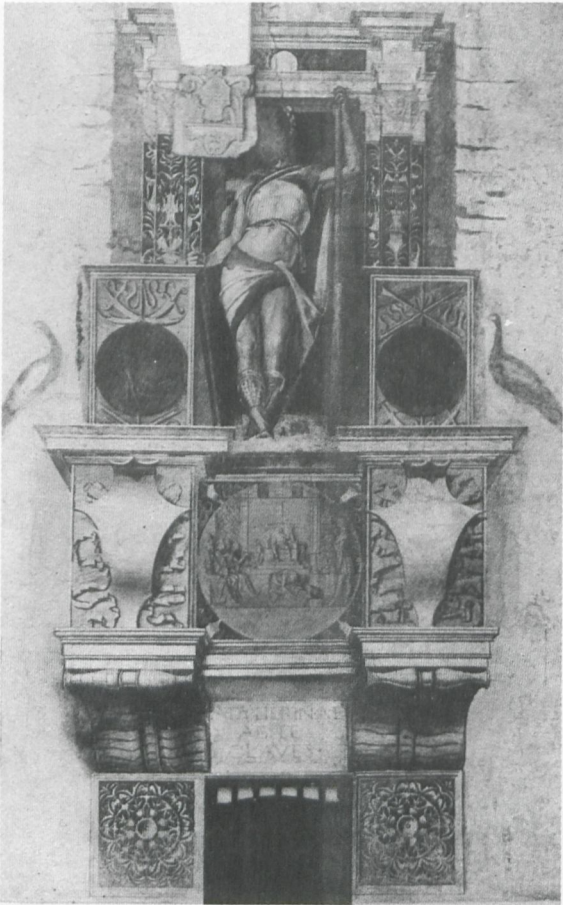
21. Michelangelo, Schizzi per la volta, dettaglio con due nicchie, Tolnay Corpus 120 verso.

22. Ricostruzione ipotetica del progetto di Detroit per la volta (disegno di Johanna Kraus).

23. Michelangelo, Volta della Cappella Sistina, insieme con lunette e putti dei pennacchi.

24. Michelangelo, Volta della Cappella Sistina, dettaglio con troni e zona zoccolo.

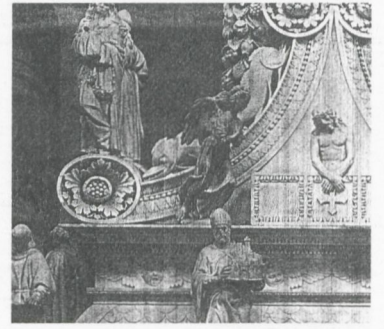
25. Michelangelo, Volta della Cappella Sistina, dettaglio con putto e cornice delle vele.



26



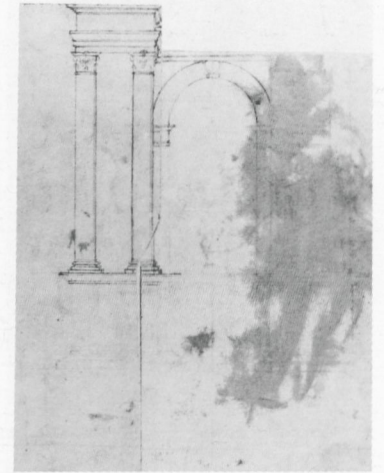
27



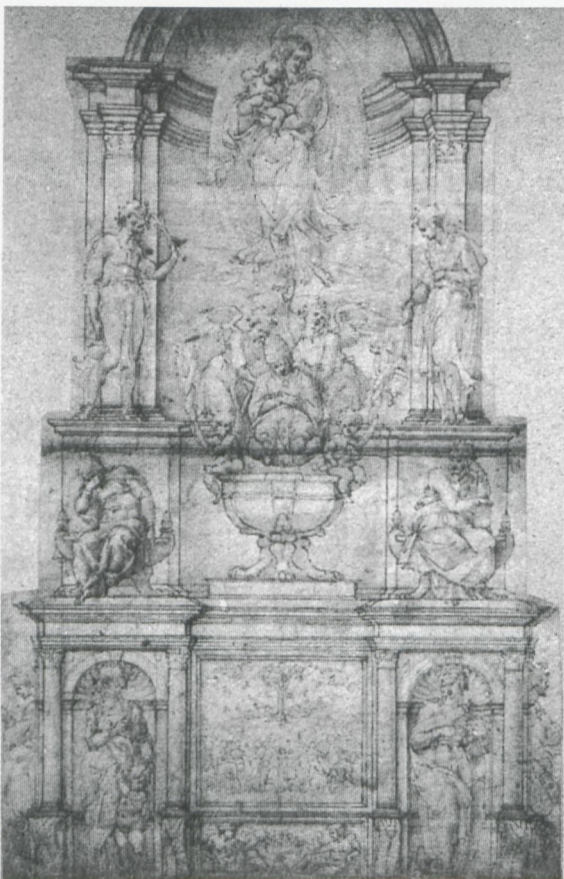
28



29



30



31

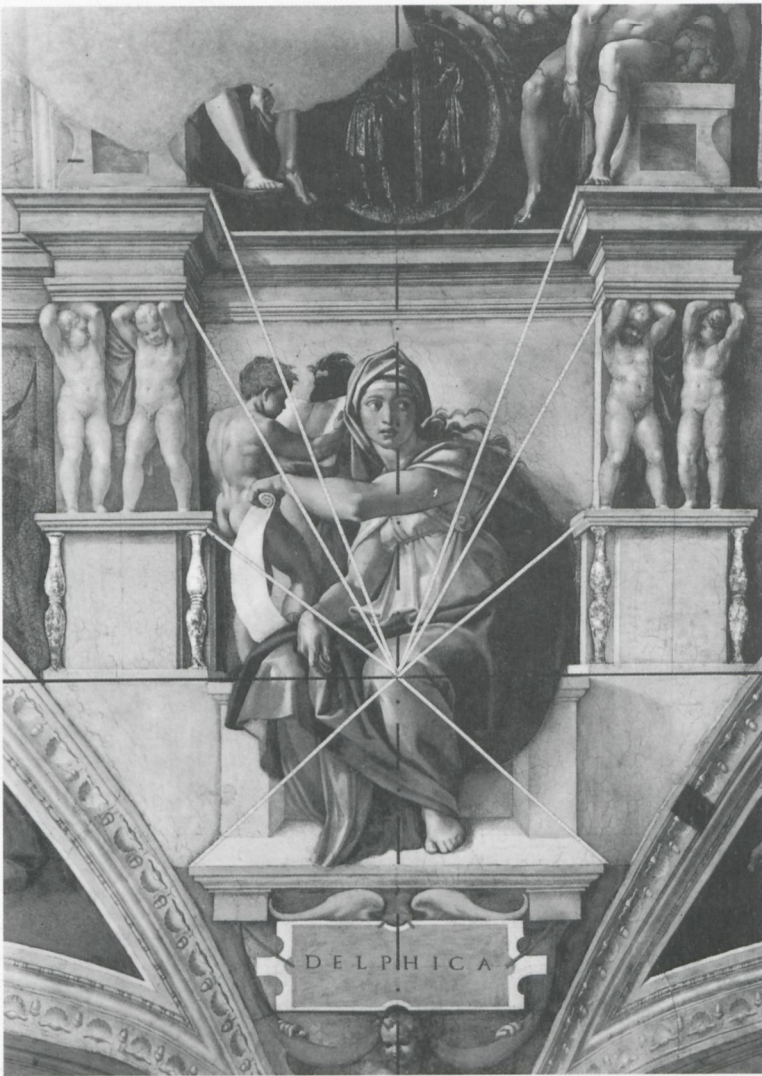


32

26. Bramante, *Argo*, Milano, Castello Sforzesco.
27. Genazzano, ninfeo, trabeazione interna.
28. Bologna, S. Domenico, Arca di S. Domenico, dettaglio.
29. B. B. Peruzzi, Volta della loggia di Galatea, Roma, Roma, Farnesina.
30. Giacomo Rocchetti da Michelangelo, Progetto per la tomba di Giulio II del 1513, Berlino - Dahlem, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, 15305 *recto*.
31. Michelangelo (?), Progetto per la tomba di Giulio II, Tolnay Corpus 489 *recto*.
32. Michelangelo, Schizzo per lo schema della volta, Tolnay Corpus 154 *verso*.

Marisa Dalai Emiliani

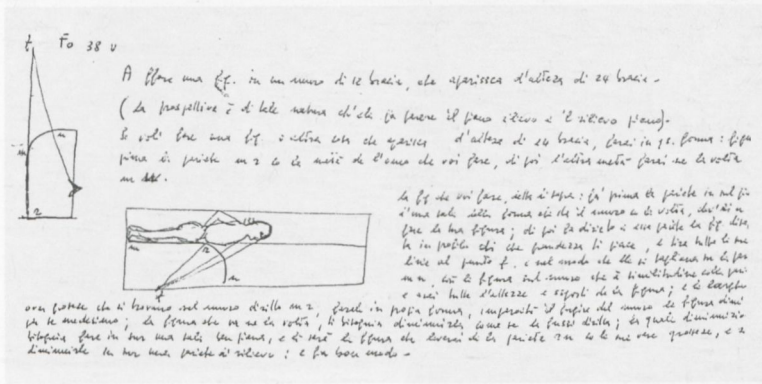
MICHELANGELO
E IL SISTEMA
PROSPETTICO
DELLA VOLTA



I

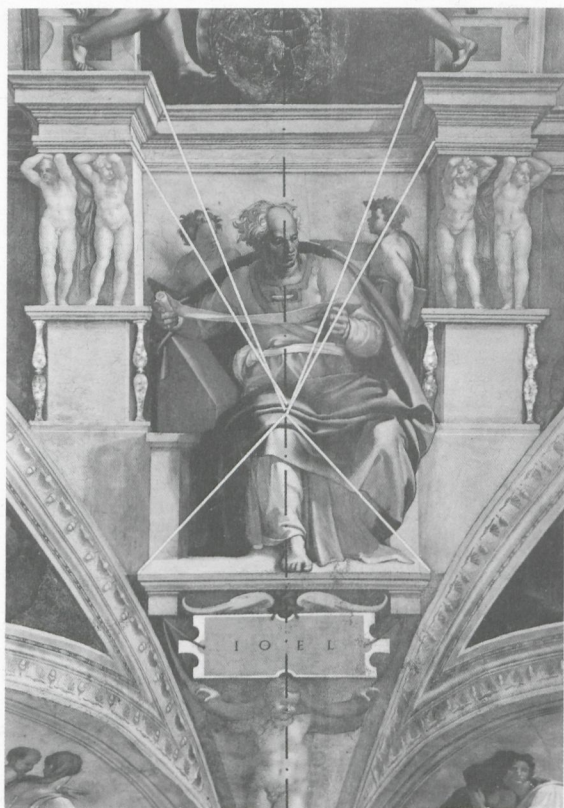


2

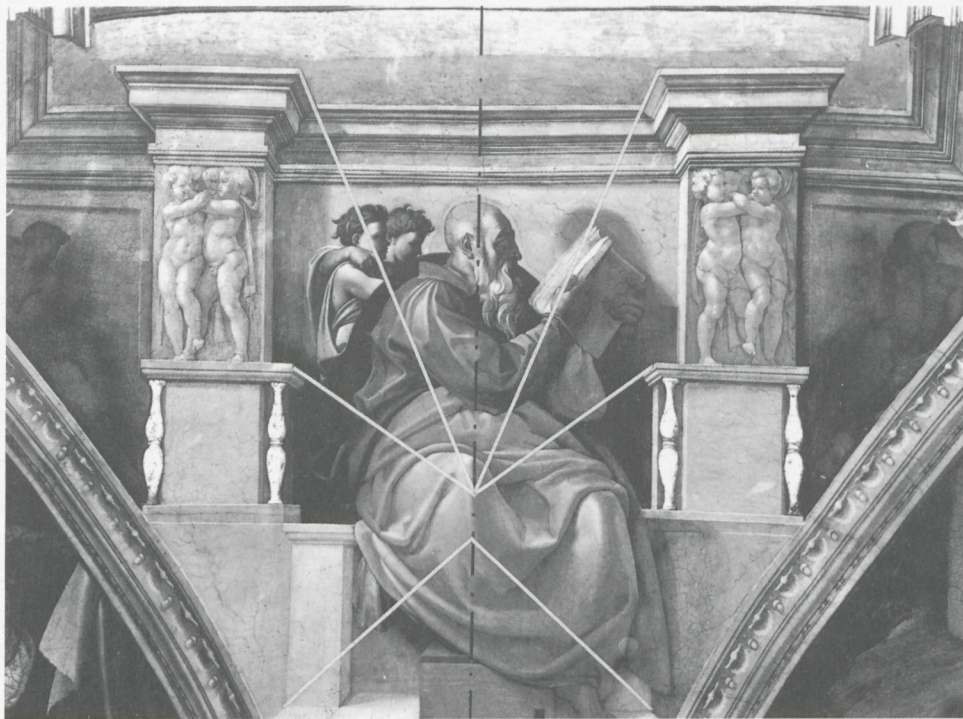


3

1. La Sibilla Delfica: verifica del tracciato prospettico (disegno di Claudio Fronza).
2. Antonio Averulino detto il Filarete: imposte bronzee della porta mediana di S. Pietro, particolare. Città del Vaticano, Basilica di S. Pietro.
3. Leonardo da Vinci: Ms A, fol. 38v., Parigi, Bibliothèque de l'Institut de France.



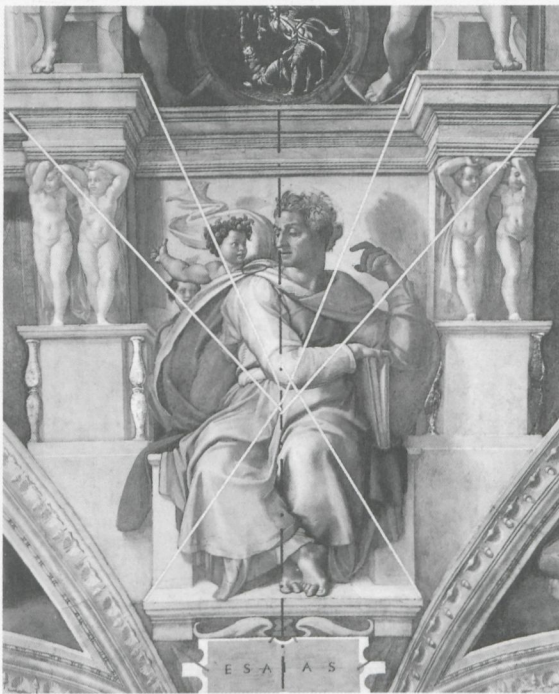
4



5



6

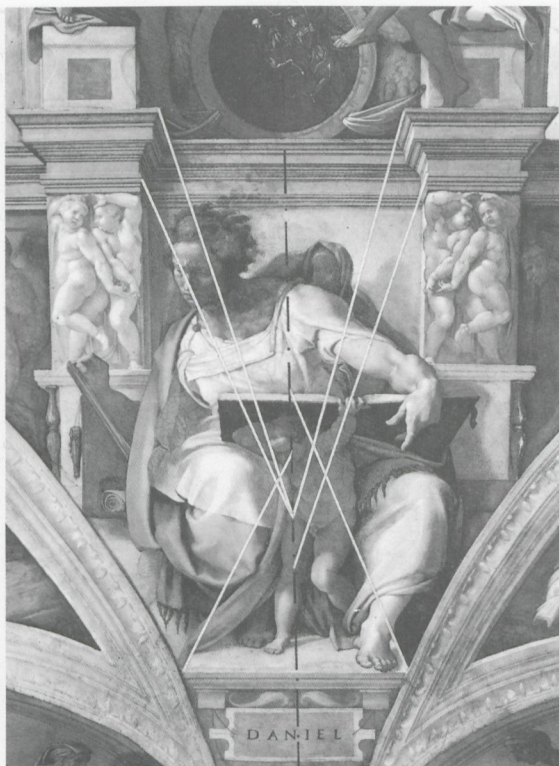


7

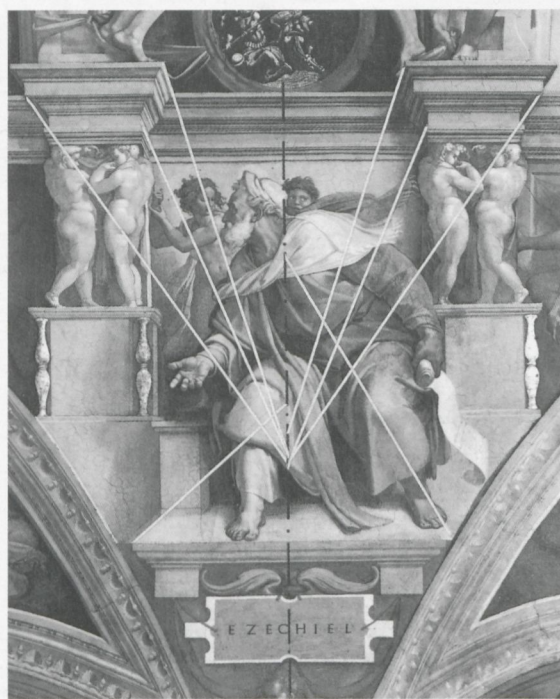
4. Il Profeta Gioele: verifica del tracciato prospettico (disegno di Claudio Fronza).
 5. Il Profeta Zaccaria: verifica del tracciato prospettico (disegno di Claudio Fronza).
 6. La Sibilla Eritrea: verifica del tracciato prospettico (disegno di Claudio Fronza).
 7. Il Profeta Isaia: verifica del tracciato prospettico (disegno di Claudio Fronza).



8



9



10

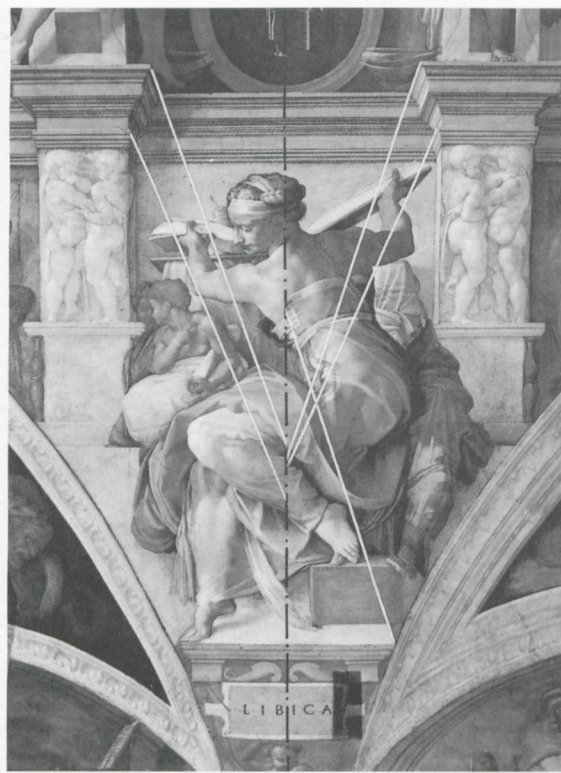


11

8. La *Sibilla Persica*: verifica del tracciato prospettico (disegno di Claudio Fronza).
 9. Il *Profeta Daniele*: verifica del tracciato prospettico (disegno di Claudio Fronza).
 10. Il *Profeta Ezechiele*: verifica del tracciato prospettico (disegno di Claudio Fronza).
 11. La *Sibilla Cumana*: verifica del tracciato prospettico (disegno di Claudio Fronza).



12

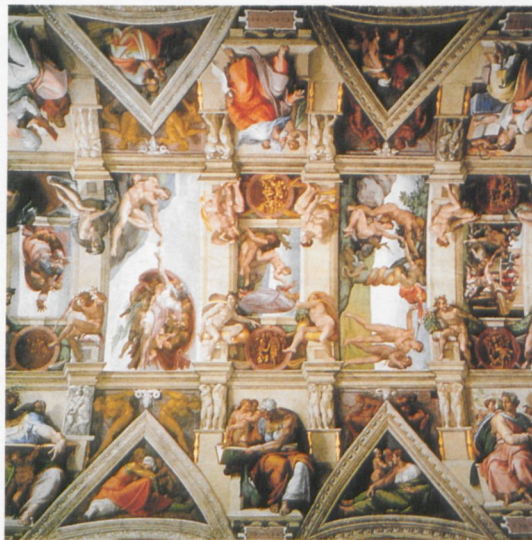


13

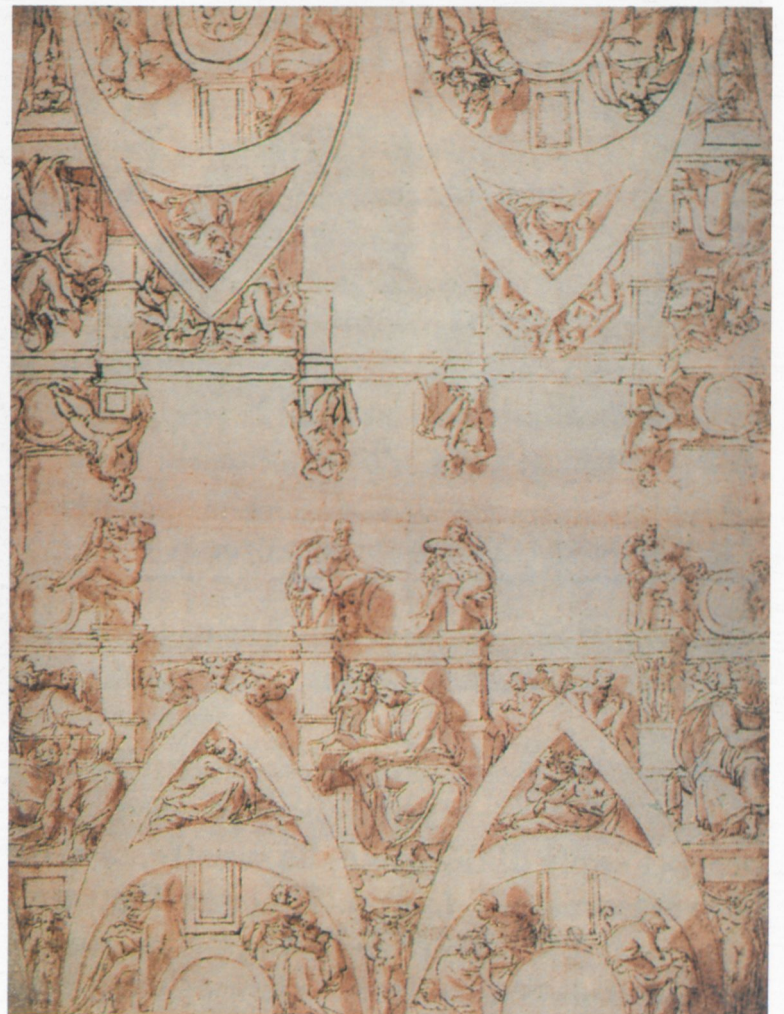
12. Il *Profeta Geremia*: verifica del tracciato prospettico (disegno di Claudio Fronza).
 13. La *Sibilla Libica*: verifica del tracciato prospettico (disegno di Claudio Fronza).

14. Decorazione della volta: sezione centrale.

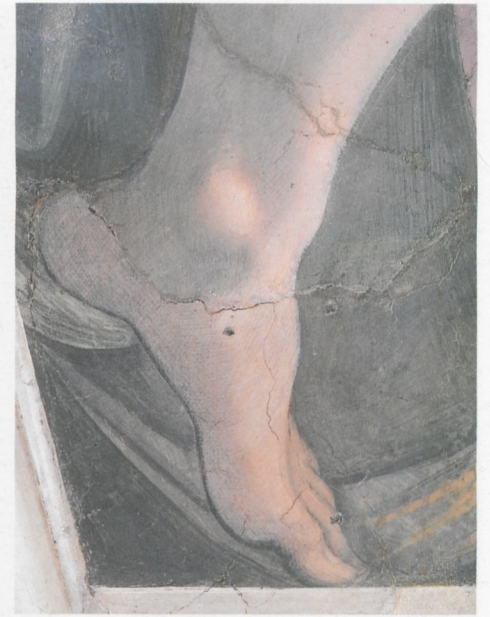
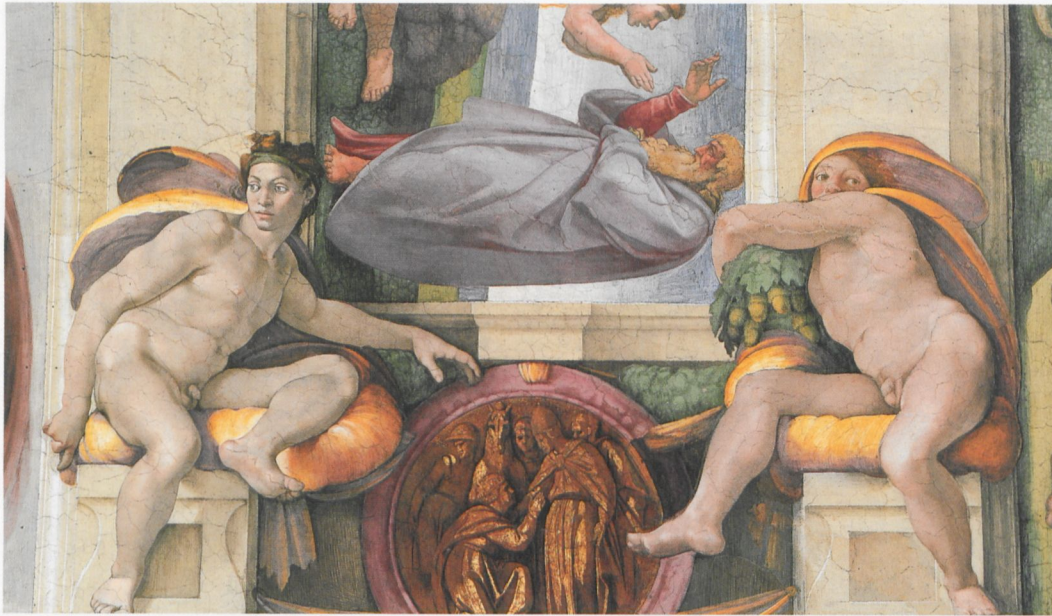
15. Ignoto italiano, secondo terzo del XVI secolo: copia della decorazione della volta sistina, sezione centrale. Windsor Castle, Royal Collection, foglio b, inv. 01370



14

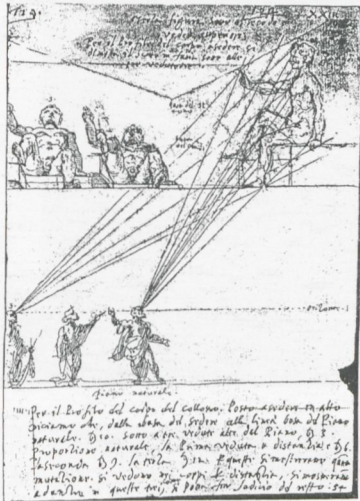


15

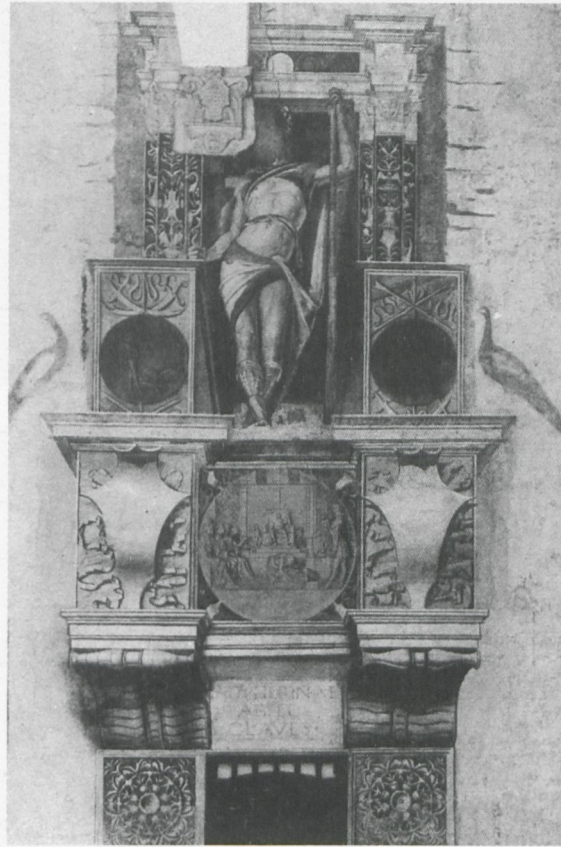


16

17



18



19



20

16. Decorazione della volta: sezione centrale. Coppia di Ignudi sopra la *Sibilla Cumana*.

17. Coppia di Ignudi sopra il *Profeta Geremia*, particolare.

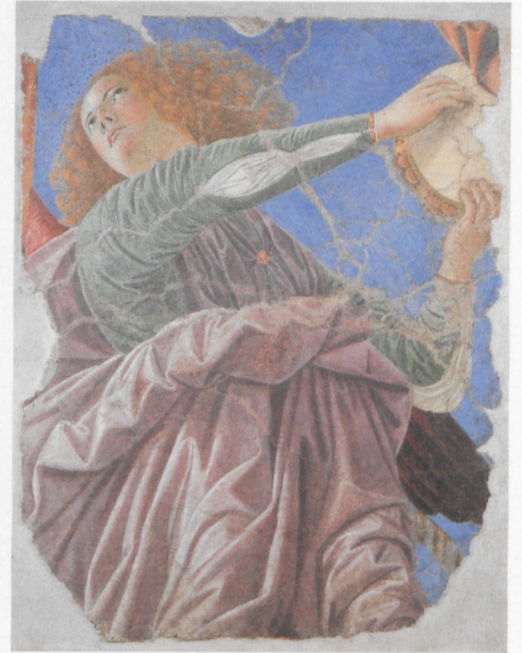
18. Carlo Urbino, *Le regole del Disegno* (Codice Huygens), fol. 117 r. New York, The Pierpoint Morgan Library.

19. Donato Bramante, *Argo*. Milano, Castello Sforzesco, Sala del Tesoro, lacerto di affresco.

20. Decorazione della volta: il *Profeta Isaia*.



21



22



23



24

21. Decorazione della volta: la fascia centrale della nona campata verso l'altare.
 22. Melozzo degli Ambrosi detto da Forlì, *Angelo musicante*. Città del Vaticano, Pinacoteca vaticana, lacerto di affresco.
 23. *Separazione della luce e delle tenebre*, particolare.
 24. *Separazione della luce e delle tenebre*, particolare.